

**MÁSTER EN LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA: ESTUDIOS  
AVANZADOS**



**DEPARTAMENTO LITERATURA ESPAÑOLA E  
HISPANOAMERICANA  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER**

***Tres églogas para la escena: Encina en Italia***

**2013**

Autora: Sara Sánchez Hernández

Director: Javier San José Lera

# ÍNDICE

	Páginas
<b>I. Introducción</b>	3
<b>II. Juan del Encina, dramaturgo en Italia</b>	5
<b>III. Las églogas de Encina «fechas al itálico modo» y su puesta en escena</b>	7
1. <i>Égloga de Cristino y Febea</i>	7
2. <i>Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio</i>	16
3. <i>Égloga de Plácida y Vitoriano</i>	24
<b>IV. Conclusiones</b>	26
<b>V. Bibliografía</b>	27

## I. INTRODUCCIÓN

A menudo se ha considerado el teatro de principios del siglo XVI como un espectáculo burdo y sin gran perfeccionamiento de las técnicas teatrales<sup>1</sup>. El presente trabajo pretende estudiar la existencia de rasgos de teatralidad preservados en la *Égloga de Cristino y Febea*, *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan de Encina (¿1468-1529?), textos dramáticos que hoy leemos y que son, según la crítica especializada, resultado de sus sucesivos viajes por Italia.

Generalmente, la mayoría de los estudios en torno al teatro se ha centrado en aspectos meramente literarios, reduciendo la obra dramática a texto para ser leído, cuando en realidad, este es una fase posterior a su representación. Su cometido era permitir la puesta en escena y, solo después, se procedía a su fijación impresa, lo que conllevaba una pérdida de la gran mayoría de los elementos teatrales explícitos.

Mi objetivo es recuperar en el análisis esas marcas de teatralidad destinadas a su representación para demostrar que este teatro no debe ser considerado arcaico sino adaptado a los medios disponibles para su escenificación y llenar, así, ese hueco que existe en el estudio y la crítica del teatro en este siglo.

En este análisis continúo la labor desarrollada por Alfredo Hermenegildo (2001), Teresa Ferrer (2004), Miguel Ángel Pérez Priego (Encina, 2008), Huerta Calvo (2003), César Oliva (1994), Maria Grazia Profeti (1982) o Joan Oleza (1986), entre otros especialistas del primer teatro renacentista en relación a su puesta en escena, reconociendo el gran potencial de los textos conservados, atendiendo a sus posibilidades escénicas y escenográficas.

La creación inicial de Juan del Encina se vincula con el servicio a los duques de Alba de Tormes, don Fadrique Álvarez de Toledo y doña Isabel de Zúñiga y Pimentel. El producto literario definitivo de esta etapa fue el *Cancionero* de 1496, donde recopila toda su producción desde 1492. Las obras dramáticas allí recogidas significan un primer intento de plasmación de la teatralidad en el impreso, que será perfeccionado después.

En ese proceso de transformación de las formas teatrales hay que prestar especial atención a la etapa italiana de Encina, desarrollada entre 1500 y 1513. En contacto con las innovaciones escénicas que allí conoce, su teatro evoluciona e introduce nuevos elementos de teatralidad (Pérez Priego, 2004: 20). A ese contexto pertenecen las tres églogas a las que

---

<sup>1</sup> Pérez Priego (2011) resume la consideración tradicional de este primer teatro renacentista.

dedicaré mi atención.

Esa nueva teatralidad se percibe en determinadas marcas, para cuyo análisis tomo como referencia el trabajo de Alfredo Hermenegildo (2001) con el fin de mostrar todo un entramado de didascalias, tanto implícitas como explícitas (en menor medida) insertas en el texto dramático. En él, y en particular en los parlamentos, se mencionan vestuario, escenografía, atrezzo, tramoya, música y gesticulación. En fin, todo un aparato de aspectos que influyen de forma decisiva en la fiesta teatral.

Para el análisis de las didascalias explícitas, debido a su escasez, me centro en los argumentos<sup>2</sup>, los tacos xilográficos y los *dramatis personae*. Las xilografías, aunque no son consideradas didascalias, sirven para suplir esa carencia de direcciones escénicas, ayudando al lector del texto teatral a reconstruir la puesta en escena (San José Lera, en prensa), por eso las creo válidas para marcar la teatralidad.

Por otra parte, las didascalias implícitas que comento son las enunciativas (forma en la que los personajes pronuncian sus parlamentos); las motrices proxémicas, (entradas y salidas de actores a escena y sus movimientos por el escenario); las motrices quinésicas (gestos y posturas); y las didascalias icónicas (mención de vestuario, atrezzo, lugar y tiempo). Algunos de estos subgrupos aparecen de forma explícita en el texto.

Para complementar el análisis de Hermenegildo, he tenido en cuenta, además, la categorización propuesta por otros críticos<sup>3</sup>. Aplico también la clasificación de los espacios en el teatro realizada por Bobes Naves: dramático (lugar en la historia), lúdico (creado por el movimiento de los actores), escénico (escenario), escenográfico (realización efectiva del espacio dramático en un espacio escénico) y narrado (orales) (1994: 250-56).

Tomo la edición de Pérez Priego (Encina, 2008) como texto de referencia para aportar ejemplos, por lo que solo indicaré entre paréntesis el número de versos que correspondan a la numeración de esa edición. Por otro lado, a fin de no realizar una clasificación exhaustiva y taxonómica de los diferentes tipos de didascalias, voy integrando éstos en el estudio para ofrecer una visión de conjunto y no una compartimentación de los elementos teatrales localizados.

---

<sup>2</sup> Aunque existe el tratamiento de los argumentos como un componente libresco, herencia del *accessus ad autores* de la tradición culta humanística (García-Bermejo, 1998), los considero como didascalias explícitas que ayudan a la reconstrucción de la puesta en escena, también Hermenegildo (2001: 45).

<sup>3</sup> Galopentia-Martínez (1994) y Aston-Savona (1996: 82-90).

## II. JUAN DEL ENCINA, DRAMATURGO EN ITALIA

Tras la experiencia adquirida al servicio de los Duques de Alba y en la Universidad salmantina, el otro ámbito de creación y difusión de la obra dramática de Encina es la curia romana. Como se dijo, la elección de las tres últimas églogas del dramaturgo se debe a que fueron compuestas tras sus sucesivas estancias en Italia, hecho que influyó en su teatro. Además, se sabe que por lo menos una de ellas fue representada en la curia papal.

Hacia 1500 se hallaba ya Encina por primera vez en Italia en la corte de romana del papa Alejandro VI (1492-1503), el español Rodrigo Borja. Se sabe que este papa recibe a Encina y a otros españoles que introducen melodías e instrumentos en la corte (Cruciani, 1983: 243). Allí estuvo al servicio primero de César Borgia y, después, de Francisco de Lorris, gran mecenas de las artes y las letras. Ambos otorgaron a Encina numerosos beneficios en diversas iglesias españolas (Encina, 2008: 14-15).

En la corte de Alejandro VI existía un grupo importante de poetas (Cruciani, 1983: 243). Además, hay un gran número de cantores españoles que formaban parte del coro papal entre esos años, significando un aumento de la presencia de los mismos con respecto a años anteriores. Éstos cantaban de una manera específicamente española, interpretando la lamentación en el altar, en lugar de en el coro (Sherr, 1992: 601-2). Hay que destacar, asimismo, que en esta época existía una gran actividad de producción teatral, sobre todo impresa, con no pocas ediciones de *La Celestina* (Cruciani, 1983: 309)<sup>4</sup>.

Cuando Encina viaja a Italia existen versiones italianas de las comedias de Plauto y Terencio en Ferrara, Mantua, Roma, Florencia y otras ciudades. De todas las representaciones, las que más pudieron llamarle la atención a Encina fueron las de temática pastoril, puesto que sus últimas tres églogas presentan este mismo tema (Crawford, 1915: 30).

Es posible que, en sus viajes, Encina viera o supiera en el palacio papal o en el del cardenal Colonna de representaciones de Plauto, églogas de Serafino Aquilano y de Capodiferro, o de espectáculos celebrados con motivo del carnaval de 1499 y de los matrimonios de Lucrezia Borgia en 1493 y en 1502 (Encina, 2008: 66-67).

---

<sup>4</sup> Soy consciente de la polémica acerca del género de *La Celestina*; sin embargo, no es mi objetivo tratar aquí esta cuestión. *Vid.* Severin (Rojas, 1998: 25-39) o Deyermund (1987: 301-313) para la defensa de la pieza como novela y M. Martínez (Rojas, 2006: LIII-LX) y Russell (Rojas, 2008: 37-55) para la consideración de la obra como teatro, entre otros.

En este contexto, Encina pudo conocer la tradición de representar églogas pastoriles en ocasiones festivas en las grandes cortes. Se halla documentada, por ejemplo, la celebración que tuvo lugar con motivo de la elección de Alejandro VI como nuevo papa, en la que se representó una égloga y probablemente se recitaron otras del italiano Antonio Tebaldeo, que ejercerá gran influencia en *Fileno, Zambardo y Cardonio* (Crawford, 1915: 30).

Encina residió, asimismo, en la corte de Julio II (1503-1513) tras la muerte del anterior papa (Encina, 2008: 15). Hay documentada una gran actividad de espectáculos en esta época, sobre todo teatrales, pero también hay presencia de música, danzas, églogas y máscaras, tanto en celebraciones privadas como públicas (Cruciani, 1983: 309, 358, 368). Es en este contexto en el que el dramaturgo representa una égloga el 6 de enero de 1513 en la casa del cardenal de Arborea, el valenciano Jacobo Serra<sup>5</sup>. La crítica supone que se trata de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* (Encina, 2008: 16). Juan de Valdés afirma que «Juan del Enzina escribió mucho, y assí tiene de todo; lo que me contenta más es la farsa de *Plácida y Vitoriano*, que compuso en Roma» (Valdés, 1998: 241).

Con el papado de León X (1513-1521) existieron, asimismo, grandes celebraciones cortesanas. Destaca este papa por haber sido un hombre culto (Cruciani, 1983: 386). Es en este periodo, a la muerte de Fernando de Aragón, cuando los miembros de su capilla deciden marchar a Italia para introducirse en la capilla de León X hasta su muerte en 1521. Resalta, por tanto, su papel de gran mecenas (Knighton, 2001: 21). También la importancia de la música se deja ver en las églogas de Encina.

En definitiva, este contexto es esencial para comprender las piezas de Encina, puesto que será de este ámbito de la corte italiana de donde el dramaturgo extrae muchos de los elementos que aplicará después a sus obras. De esta manera, se podrá comprobar si Italia ejerció influencia sobre Encina en cuanto a recursos de teatralidad, significando un avance con respecto a sus églogas anteriores.

---

<sup>5</sup> Así lo testimonia la Carta de Stazio Gadio al duque de Mantua: «Zovedi a VI, festa de li Tre Re, il signor Federico (...) si redusse alle XXIII hore a casa di l cardinale Arborensis, invitato da lui ad una commedia (...) Cenato adunque si redussero tutti in una sala, ove si havea ad representare la comedia. Il predetto reverendissimo era sedendo tra il signor Federico, posto a man dritta, et lo ambassador di Spagna a man sinistra, et molti vescovi poi a torno, tutti soagnoli: quella sala era tutta piena di gente, e più de le due parte erano spagnoli, et più putane spagnole vi erano che homini italiani, perché la comedia fu recitata in lingua castiliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore, et per quanto dicono spagnoli non fu molto bella et pocho deletto al signor Federico» (Cruciani, 1983: 360).

### III. LAS ÉGLOGAS DE ENCINA «FECHAS AL ITÁLICO MODO» Y SU PUESTA EN ESCENA

Me propongo en las siguientes páginas llevar a cabo un análisis de todos los elementos teatrales, referidos en la introducción, que aparecen en las églogas «fechas al itálico modo» de Encina. De las tres, estudio con más detalle las posibilidades escénicas de la *Cristino y Febea* y de *Fileno, Zambardo y Cardonio*, dejando la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, la última de ellas cronológicamente, como punto de llegada de un proceso de transformación del teatro debido a diversas influencias y que ha sido estudiada con más atención, entre otros, por Teresa Ferrer (2004).

El objetivo es demostrar que, a pesar de la casi ausencia de acotaciones explícitas, Encina sí tiene presente la puesta en escena de sus obras, y la realiza incluyéndolas en el diálogo de los personajes mediante el uso de didascalias implícitas de diversa naturaleza y funcionalidad. Como afirma Hermenegildo, las didascalias «determinan las condiciones escénicas de la representación» y son, además, «un poderoso recurso ofrecido al lector para construir en su imaginación el entorno y los elementos necesarios para la comprensión de la fuerza dramática de un texto» (2001: 40).

#### 1. *Égloga de Cristino y Febea*

La *Égloga de Cristino y Febea*, conservada únicamente en una suelta sin colofón<sup>6</sup>, es considerada por gran parte de la crítica el resultado del primer viaje de Encina a Italia (Ferrer, 2004: 508; Encina, 2008: 67). La presencia de seres mitológicos parece ser de influjo italiano, debido su apogeo en la curia papal (Encina, 2008: 70).

Inicio este análisis con una reflexión de Teresa Ferrer, quien ha señalado la «concepción sobria de la puesta en escena» de esta *Égloga* y la ausencia de indicaciones escenográficas (2004: 508). Sin embargo, pese a la escasez de didascalias explícitas, la escenificación es factible de ser reconstruida a partir de las numerosas didascalias implícitas que contiene.

En cuanto a las primeras, existen dos didascalias explícitas iniciales, una en posición intermedia y otras tres al final de la obra. Hay otros dos tipos de didascalias explícitas que recorren todo el texto teatral. Estas dos son el diálogo y los nombres de los personajes que deben pronunciar el parlamento que les sigue: «Cristino», «Justino», «Febea» o «Amor».

---

<sup>6</sup> Conservada en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander, R-III-A (595) (García-Bermejo, 1996: 52).

La única didascalia explícita en posición intermedia es «Habla consigo Justino» (vv. 130/131). Es de tipo enunciativa, ya que formula la manera en la que Justino debe pronunciar su parlamento, ajustándose a las convenciones del monólogo teatral, es decir, expresando en voz alta sus pensamientos. Las dos didascalias explícitas que se hallan al final de la obra son empleadas para marcar la finalización de la égloga mediante la entonación de un «villancico» (vv. 600/601) y su correspondiente «fin» (vv. 624/625)<sup>7</sup>.

En cuanto a las didascalias explícitas iniciales, el primer texto que encontramos en la pieza es el argumento:

Égloga nuevamente trobada por Juan del Enzina, adonde se introduce un pastor que con otro se aconseja, queriendo dexar este mundo y sus vanidades por servir a Dios; el qual, después d'averse retraído a ser hermitaño, el dio d'Amor, muy enojado porque sin su licencia lo avía fecho, una ninpha embía a le tentar, de tal suerte que forçado del Amor dexa los ábitos y la religión (Encina, 2008: 237).

En él se incluye diversa información teatral necesaria, como el título de la pieza, su autor, el género, los personajes que intervienen, así como el argumento propiamente dicho, es decir, el resumen del contenido de la *Égloga*.

Es de destacar que en este argumento no se incluye el nombre propio de los pastores, sino que solo son mencionados por su condición social. Esta circunstancia parece indicar la importancia de la caracterización visual del personaje, de acuerdo con unos elementos tópicos de vestuario y atrezzo, como se verá al analizar las didascalias implícitas.

La otra didascalia explícita inicial es «Interlocutores. Cristino. Justino. Febea. Amor» (Encina, 2008: 237). Se trata de un *dramatis personae* primitivo, exclusivo de esta égloga y de *Plácida y Vitoriano*<sup>8</sup>. En él sí se especifican todos los nombres de los personajes que intervienen en esta pieza. Mientras que en el argumento se muestran por orden de aparición, en esta lista no es así, puesto que en la obra, Febea sale a escena después de que lo haya hecho Amor.

Este cambio puede haberse realizado por el impresor del único pliego suelto en el que se conserva esta obra (García-Bermejo, 1996: 52). Quizás estos «interlocutores» son incluidos en este orden siguiendo el del taco xilográfico (fig. 1). Posiblemente, para aprovechar un

---

<sup>7</sup> La música cobra un papel esencial también en *Fileño, Zambardo y Cardonio* y en *Plácida y Vitoriano*, como se verá.

<sup>8</sup> En las restantes, el *dramatis personae* se halla incluido dentro del argumento, por orden de aparición de los personajes.



taco preexistente, el impresor lo introdujo modificando nombres e insertando el de Amor, aunque sin su correspondiente personaje en el taco<sup>9</sup>.

Por otro lado, la xilografía (fig. 1) tampoco parece muy verosímil, puesto que Febea es descrita en el texto como «ninpha», portando «el arco y las saetas» de Cupido (v. 264), mientras que el vestuario del taco es claramente de pastora. Sin embargo, puede ser una mezcla de ambos, ya que nada más aparecer la ninfa ante Cristino, este la reconoce llamándola por su nombre y ella misma se describe como pastora:



Fig. 1. Taco xilográfico del pliego suelto de *Cristino y Febea* (Encina, 2008: 236).

«también servirás a Dios| entre nos,| que más de buenos pastores| ay frailes, y mejores» (vv. 296-299).

Este taco xilográfico ofrece, a su vez, una gran cantidad de información sobre la caracterización de los personajes, que se ve reforzada por la mención de los mismos en sucesivas didascalias implícitas icónicas de la obra. Como ha señalado Profeti, la identificación de los personajes mediante la vestimenta y máscaras es muy relevante en Encina (1982: 163).

En primer lugar, hay dos tipos de atuendo: el de Cristino, por un lado; y el de Justino y Febea por el otro. Estos últimos llevan el ropaje típico pastoril: «currón y cayado» (v. 99), sayo con haldas y caperuza. Las didascalias implícitas añaden el «caramillo» (v. 113) y el «rabé» (v. 198). Cristino, por otro lado, va vestido de ermitaño. Lleva un báculo a semejanza del pastoral de los obispos y los «hábitos» propios de ermitaño (v. 401). Implícitamente se menciona que lleva «balandrán» (v. 501), «escapulario,| las cuentas y el breviario» (vv. 503-04). No obstante, Cristino realizará un cambio de vestuario en escena y volverá a vestirse el atuendo de pastor. Los personajes restantes son seres mitológicos. Amor lleva arco y saetas (vv. 166, 173, 264) «muy perfetas» (167) y alas<sup>10</sup> (vv. 169, 174). Febea es caracterizada como «nimpha» (vv. 201) y como pastora, como se ha visto. En

<sup>9</sup> Este fenómeno también aparece en otras obras teatrales de la época y ha sido estudiado por San José Lera (en prensa). Omíto, por otro lado, la influencia del impresor a la hora de confeccionar una obra.

<sup>10</sup> El hato de Gaspar de Oropesa incluye «dos bestidos de Cupido» y «quatro pares de alas de oja de lata» (Cátedra, 2006: 501-2).

algún momento de la escena, arco y flechas de Cupido pasan a Febea para tentar a Cristino (v. 164).

Muchas didascalias implícitas contribuyen a la caracterización física de los personajes. Ambos son pastores jóvenes. Justino es «moço» (v. 16). También Cristino es «moçuelo» (v. 561). Esta caracterización puede haberse resuelto mediante la incorporación de actores jóvenes a escena<sup>11</sup>. Asimismo, pudo haberse empleado máscaras (Pérez Priego, 1999: 142). Hay que recordar que en el archivo catedralicio salmantino hay documentos que revelan el empleo de máscaras y disfraces en la primera mitad del siglo XVI para representaciones teatrales (García Bermejo, 2011: 86).

Hay que destacar la presencia medieval de las máscaras—aunque de procedencia griega y continuación latina—(Oliva, 1994: 43, 58 y ss.), empleado en entretenimientos cortesanos como las máscaras y los momos con los que Encina tuvo contacto tanto en la corte de Alba, como en la curia romana<sup>12</sup>. Además, en el caso de Cristino, puede manifestarse un cambio de máscara junto con el cambio de disfraz de pastor por el de ermitaño. Así, la transformación de la máscara «implica una sustitución de ciertos valores, un nuevo estadio radicalmente distinto al anterior» (García-Bermejo, 2011: 89). De esta manera, los espectadores pueden identificarlos fácilmente. Este aspecto podría resolverse también mediante un simple cambio en el atuendo de la vestimenta o en el tono de voz.

Por otro lado, se concreta más la caracterización física de Cristino como enfermo de amor: «encendido»<sup>13</sup> sin sentido» (vv. 221-222), «quán deshecho estoy | que me voy| a la muerte por amores,| con estos y otros dolores| ya no semejo quién soy» (vv. 521-25). El aspecto físico del amante que sufre por amor se halla muy documentado en la poesía de cancionero castellana del siglo XV, así como en tratados amorosos, médicos y filosóficos<sup>14</sup>.

El lenguaje también es esencial para la identificación de los personajes. Aunque Hermenegildo (2001) no atiende a la presencia de dialectos o jergas en su clasificación de didascalias, creo que es importante destacar la utilización del dialecto sayagués por Encina para caracterizar a los pastores (Puerto Moro, 2008: 740; Profeti, 1982: 164). Asimismo, escuchado en la corte, produciría risas entre los nobles (Puerto, 2008: 739-740).

---

<sup>11</sup> No hay que olvidar que en el ámbito eclesiástico eran los niños del coro los que interpretaban el papel de pastores.

<sup>12</sup> Ferrer (1993: 33-37); García Bermejo, (2011: 75-76); Profeti (1982: 163); Surgers (2009: 41-42); Surtz (1979: 71).

<sup>13</sup> Alberto del Río edita como «encendido», que tiene más sentido (Encina, 2001: v. 221).

<sup>14</sup> *Vid.* Cátedra (1989) para un estudio pormenorizado del tema.

De esta forma, el habla rústica, aparte de su consideración habitual como elemento identificador del teatro salmantino en la historia literaria, debe valorarse como procedimiento de rentabilidad escénica, en un intento de caracterización lingüística verosímil del personaje de extracción rural, tal y como ocurrirá después con tantos bobos y graciosos del teatro áureo.

Como afirma Álvarez Pellitero, la introducción de la expresión lingüística arrusticada, «constituye un exponente claro de algo que está irrumpiendo con enorme fuerza en la escena: el poder de la palabra» (1999: 17). Efectivamente, si los recursos escenográficos son escasos, el autor puede recurrir al poder del actor en escena.

Por otra parte, el uso dialectal para caracterizar a los personajes ya estaba presente en Plauto (Oliva, 1994: 124), por lo que puede ser una posible influencia clásica en Encina como resultado de su paso por las aulas salamantinas, previo a sus viajes por Italia. Se sabe que la presencia de textos de Plauto y Terencio en la Universidad de Salamanca se remonta a finales del siglo XV (Framiñán, 2011: 305-7).

La comicidad es otro recurso de teatralidad de frecuente uso en Encina. En *Cristino y Febea* se produce cuando Amor se presenta ante Justino y este no sabe quién es ese personaje:

Amor	Yo soy el dios del amor.
Justino	¿Del amor dizes que eres? (vv. 145-46)

El tono humorístico es conseguido gracias a la tópica caracterización del pastor como desconocedor del poder del amor, exclusivo de los cortesanos. Esta escena humorística continúa con la ignorancia del pastor:

Justino	Más pareces a mi ver, y entender, lechuza que no Cupido: eres ciego y buscar [sic] <sup>15</sup> ruido, poco mal puedes hacer (vv. 161-65)
---------	--

Por otro lado, los espacios dramáticos de la égloga (Bobes, 1994: 250), se extraen exclusivamente de las didascalias implícitas icónicas. El «camino» (vv. 5, 120, 213, 434) une los otros dos lugares dramáticos: la aldea y la ermita. En medio del camino habría también un «seto» (v. 435), bajo el que Justino esperaría a Cristino.

El espacio dramático de la «hermita» (vv. 71, 325) es referido también como «convento» (vv. 195, 219, 365) con «muro» (v. 369) tras el que se halla Cristino. La

---

<sup>15</sup> A. del Río (2001) edita «buscas».

mención de la montaña «tan estraña» (vv. 151-52) contribuye a completar este espacio dramático alejado, que contrasta con el otro lugar dramático, «el pueblo» (v. 355) o «el aldea» (v. 508).

Regueiro, por otro lado, identifica tres espacios dramáticos: prado, ermita y templo de Amor (1996: 52). Si bien la ermita se puede localizar en las didascalias implícitas de la égloga, no ocurre lo mismo con el prado y el templo, sino que son suposiciones del crítico que carecen de apoyatura en el texto.

A mi modo de ver, podría tratarse de un escenario múltiple, antecedente del espacio unitario en perspectiva que construirá Serlio en su tratado de arquitectura<sup>16</sup>. No hay que olvidar que el tratado de Vitruvio sobre perspectiva, modelo del que parte Serlio, había sido descubierto en 1414 y editado en latín en 1486 (Oliva, 1994: 112). Probablemente se trate de un espacio único o híbrido como el que Ferrer describe para la representación de *Plácida y Vitoriano* (2004: 516).

Tras el estudio del texto, no estoy de acuerdo con la afirmación de Ferrer de que «en la *Égloga de Cristino y Febea* no aparece indicación escenográfica alguna y el espacio evocado por Justino sugiere una montaña y quizá hubiese en algún lugar representado un seto, junto a la salida de actores» (2004: 508). Es cierto que esta égloga no presenta una gran calidad en su teatralidad, pero sí se pueden encontrar indicios de avances en la escenografía como resultado de los viajes de Encina a Italia.

Creo que la delimitación de espacios está bastante lograda y marcada a lo largo de toda la obra, que, además, se hallan reforzados mediante los verbos ir/venir y por el uso de deícticos (los adverbios de lugar «aquí», «acá», «allí» o «allá» son omnipresentes) que construyen implícitamente el lugar dramático, así como la posición de los personajes en escena. Se crea, así, el espacio lúdico según Bobes (1994: 251).

Por otro lado, López Morales ofrece otro tipo de interpretación con respecto a la escenografía:

Cierto que la égloga de *Cristino y Febea* apunta ingenuamente a través del diálogo la posibilidad de una representación con dos escenarios diferentes— el camino y la ermita—, pero la no simultaneidad de los mismos no parece un factor decisivo para suponer la existencia de un intermedio. La acción se muda de lugar sin más, y bastaría cualquier detalle convencional para indicarlo (Encina, 1968: 38).

---

<sup>16</sup> González (2001: 116-122); Surgers (2009: 116 y ss.); Oliva (1994: 116).

Ésta podría ser otra solución. En lugar de un escenario híbrido que conjugue ambos espacios dramáticos, puede optarse por un cambio de escena sencillo.

Habría, a mi parecer, un intento de perspectiva en el escenario, construido mediante un telón de fondo pintado que incluyera la aldea, la ermita y el camino; que estaría reforzado con elementos corpóreos como el seto. No creo, por tanto, que la afirmación de Williams de que no existe un cambio de escena resulte válida (1935: 22-23).

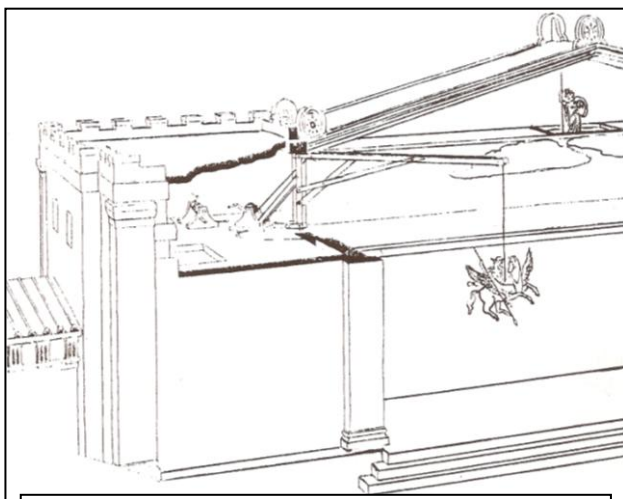


Fig. 2. Ingenio del Pegaso volador (Massip, 1997: 23).

una didascalía implícita motriz proxémica.

Puede imaginarse una aparición de «repente a desora» (vv. 536/7) o «de improviso» (vv. 356/357), como señala el uso de apariencias en *El Auto de la Pasión* de Lucas Fernández (1981), y otras muchas celebraciones en las que se utiliza maquinaria aérea (Oliva, 1994: 86-87). En las figuras 2 y 3 puede apreciarse el mecanismo usado para hacer descender desde las alturas a un actor que hace de dios.

Asimismo, parece que la entrada de Febea se ha producido mediante algún sistema de polea que la haga aparecer de improviso, como si de una apariencia se tratase, ya que Cristino exclama: «Febea, Dios te perdone,| que me pone| tu vista gran sobresalto» (vv. 286-8). Es

*Cristino y Febea* presenta un avance en el uso de recursos escenográficos. Me refiero a las particulares entradas a escena de los dos personajes mitológicos. Por un lado, Cupido aparece de improviso delante de Justino (v. 141), quien no le reconoce. A pesar de no estar explícitamente expresado por el autor, se trata claramente de una entrada a escena del personaje Amor señalada mediante

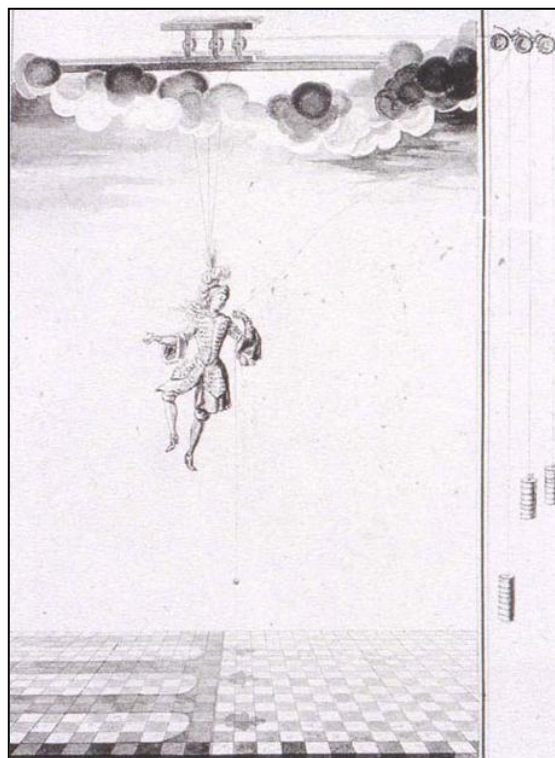


Fig. 3. Tramoya (Rodríguez, 1996-2012).

importante destacar el «sobresalto» al que hace referencia el pastor. Cristino no se sobresaltaría si la aparición de Febea no se hubiera producido inesperadamente.

Parece, por tanto, que ambas entradas en escena son un *Deus ex machina*. Este no debía ser algo novedoso en época de Encina, sino que disfrutaba de una larga tradición (Oliva, 1994: 42, 86-87). Sin embargo, sí puede considerarse este aspecto como un elemento caracterizador que muestra una evolución del teatro de Encina con respecto a sus églogas anteriores, que carecen de este recurso.

Así, la opinión de Teresa Ferrer de que nada «nos permite deducir que en estas obras se haya producido ningún cambio en lo que respecta a la concepción sobria de la puesta en escena característica de las obras anteriores» (2004: 508) no resulta del todo aceptable.

Otra de las formas de crear teatralidad es el uso de la danza de los pastores, señalada mediante didascalias implícitas motrices proxémicas. En el texto se incide mucho en esta característica pastoril, sobre todo a partir del verso 531 hasta el final. La relación del baile con la música es esencial en Encina que, además de su función de divertimento, contiene otra de carácter funcional, ya que marca el final de la pieza<sup>17</sup>. Casi todas sus obras acaban con una danza o con villancico en el que se menciona el baile.

Tanto la danza como el villancico tienen origen folclórico. Son generalmente los pastores y personajes populares los encargados de danzar en escena (Rey, 1978: 40; 70), por lo que no es de extrañar que Encina explote sus posibilidades para caracterizar a los personajes y a la vez para funcionar como cierre de la égloga. En *Cristino y Febea*, son dos pastores, Justino y Cristino los que ejecutan música y baile típicos de su condición.

En esta égloga, se interpreta el villancico «Torna ya, pastor en ti» (vv. 601-631) precedido por la petición de Cristino: «por tu fe, Justino, di| en su nombre algún buen canto» (vv. 594-95). Sin embargo, antes del villancico final, hay una serie de acotaciones implícitas enunciativas que señalan la entonación de otros cantos: un son «vigillero» (v. 539), uno «un poco palanciano» (v. 548) que cambian por «otro más villano» (v. 549) «de los que tañías| a la boda de Pascuala.| Aquesse, aquesse es galán» (vv. 554-56).

También se hace referencia al tañer de los instrumentos musicales: «mira cómo lo repico» (v. 558), «tienta, tiéntalo, Justino» (v. 541), «pega, pégale, moçuelo» (v. 561) o «suene, suene tu lugar» (v. 573). Aunque en estos versos finales no hay referencia explícita

---

<sup>17</sup> Este mecanismo evolucionará en *Plácida y Vitoriano*, donde se extenderá, además, para marcar la división de escenas, como se verá. Las diversas funciones de música y baile han sido destacadas por Alberto del Río (Encina, 2001: LXVIII y ss.).

o implícita a instrumentos musicales, se sabe por las acotaciones implícitas que ambos pastores portan rabé» (v. 198) y «caramillo» (v. 113). Además, los verbos relacionados con el tañer de instrumentos sí son frecuentes.

También mediante didascalias implícitas motrices proxémicas se hace referencia al baile: «¿el bailar has olvidado?» (v. 531), «ponte en corro como en lucha» (v. 543), «los pies tras él se van» (v. 560), así como al tipo de danza: «alto y baxo y çapateta» (v. 564). Estos saltos y zapatetas son los movimientos más frecuentes de danza en el teatro (Rey, 1978: 36-7; 74).

En consecuencia, aunque en la égloga no se marque mediante didascalias explícitas que los pastores tañan instrumentos o ejecuten bailes; sin embargo, sus diálogos se hallan repletos de didascalias implícitas que así lo señalan. La música, necesaria para todo tipo de ceremonias y espectáculos cortesanos de la época, era común no solo en España, sino en toda Europa (Knighton, 2001: 145 y 161).

Por otro lado, reforzando ese potencial teatral de la égloga, hay otros desplazamientos por escena que se mencionan mediante didascalias implícitas motrices proxémicas. Por ejemplo, la entrada inicial de Cristino a escena (vv. 1-10), marca el movimiento del pastor hacia Justino por el camino. Este movimiento, además, va acompañado de una didascalia quínésica para efectuar un gesto de saludo. Poco después, ambos pastores se retiran del camino «apartémonos aquí» (v. 40) para hablar con calma.

Más tarde, Cristino quiere partir hacia la ermita, pero parece que Justino está delante de él porque le manda que «no me estorves el camino» (v. 120). También Justino se acerca a Amor cuando este le manda «ven acá» (v. 144). Por último, ambos Cristino y Justino se desplazan por el camino hacia la ermita, donde Cristino debe dejar el hábito de ermitaño: «vámonos para el lugar| sin tardar,| dexa los ábitos ende» (v. 491-3), «allí dentro en el hermita| quedarán» (vv. 499-500).

Quedan demostradas las posibilidades escénicas de *Cristino* y *Febea*, reconstruidas mediante las didascalias implícitas que ofrece el texto dramático. Los recursos de los que se vale Juan del Encina para poner sobre las tablas esta égloga son la caracterización física de los personajes mediante vestimenta y habla; el uso de espacios teatrales múltiples o simultáneos con intento de perspectiva; la presencia de tramoya aérea; y el uso de música y danza.

## 2. *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*

La siguiente pieza de la que me propongo extraer los rasgos de teatralidad es la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*. Su influencia italiana queda demostrada en los trabajos de Crawford, quien extrae múltiples coincidencias de ésta con *Tirsi e Damone*, de Antonio Tebaldeo (1916; 1934). Supone, además, un avance respecto a sus églogas anteriores.

Comienzo, nuevamente, con una reflexión de Teresa Ferrer:

nada sabemos sobre las circunstancias de la representación de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardenio* [sic] y de la *Égloga de Cristino y Febea*, ni tampoco nada en ellas explícita ni implícitamente nos permite hacer hipótesis sobre su puesta en escena o sobre la influencia de la puesta en escena de la pastoral italiana en estas obras (2004: 513).

A lo largo de este análisis, voy a ir comprobando si, como apunta la profesora Ferrer, no hay marcas explícitas ni implícitas que ayuden a extraer elementos sobre escenificación o si, por el contrario, existen aspectos que permiten reconstruir sus posibilidades teatrales. *Fileno, Zambardo y Cardonio* presenta, como la anterior, gran escasez de didascalias explícitas. La primera de ellas es el argumento, que contiene los mismos elementos que fueron analizados en la pieza anterior:

Égloga trovada por Juan del Enzina, en la qual se introduzen tres pastores: Fileno, Zambardo y Cardonio. Donde se recuenta cómo este Fileno, preso de amor d'una muger llamada Zefira, de cuyos amores viéndose muy desfavorecido, cuenta sus penas a Zambardo y Cardonio. El qual, no fallando en ellos remedio, por sus propias manos se mató (Encina, 2008: 257).

Aparte del diálogo y de los parlamentos necesarios, las otras didascalias explícitas que se incluyen son de marcado carácter teatral. «Fileno contra el dios de Amor» (vv. 160/61), señala la ejecución de un monólogo por Fileno. Se trata, por tanto, de una didascalia de carácter enunciativo que indica el modo en el que se han de pronunciar las palabras, esto es, en voz alta y para él mismo, como ocurría en la égloga anterior.

La siguiente didascalia explícita, «Ido Cardonio, dize Fileno:» (vv. 504/05), contiene dos informaciones teatrales. La primera parte es una didascalia motriz proxémica que señala la salida de escena de Cardonio; mientras que la segunda parte es de tipo enunciativa, produciéndose un segundo monólogo en boca de Fileno.

La última didascalia explícita es «muerto Fileno, torna Cardonio y dize:» (vv. 600/01). Como la anterior, presenta varias informaciones: la postura de muerto que Fileno debe tomar, tumbado en «la yerba» (v. 612); la entrada a escena de Cardonio, posiblemente



desde un lugar alejado, desde el que se va aproximando a su amigo; y la pronunciación por parte de este de un monólogo en el que expresa sus temores.

Existe, por tanto, un aumento en el número de didascalias explícitas si se compara con las existentes en la *Égloga de Cristino y Febea*, y serán aún más frecuentes en la composición posterior de *Plácida y Vitoriano*. Además, contienen mayor información teatral.

Me centro ahora en las didascalias implícitas. Hay abundantes didascalias icónicas que hacen posible la caracterización de los personajes como pastores. Sin embargo, a diferencia de *Cristino y Febea*, aquí la información del texto y del taco xilográfico (fig. 4), como se verá, se oponen, ofreciendo informaciones diferentes.

En el argumento, Fileno, Zambardo y Cardonio se hallan caracterizados como «tres pastores» y así son descritos a lo largo de la égloga. Aunque no hay referencia directa o indirecta al hábito de Cardonio y de Fileno, podría perfectamente aplicarse la misma vestidura que se observa en el taco de *Cristino y Febea*, es decir, con sayo<sup>18</sup>, caperuza<sup>19</sup>, zurrón y cayado. A estos dos últimos sí se hace referencia en el texto dramático.

Los complementos que debe llevar Fileno son mencionados mediante didascalias icónicas implícitas. El más importante es el «cuchillo» (v. 494, 524, 581) con el que el pastor se quita la vida. Parece que este y otros elementos del atrezzo pastoril los llevaría en el «çurrón»<sup>20</sup> (v. 561, 567): «¿qué es lo que queda en aqueste çurrón[?]» (v. 561).

Comenzaría, tras esto, a extraer todos los bienes que porta en él para despedirse de ellos: el cuchillo o «puñal» (v. 623), «pedernal terrena, yesca, esclavón» (v. 563), el «caramillo» (v. 564), la «cuchar» (v. 565) y los «çaticos de pan» (v. 566), que ya no le harán más falta. Este pasaje incorpora otros elementos del pastor, como el «cayado» (v. 568), del que también se despide, y su hato.

---

<sup>18</sup> El sayo, traje con falda para vestir a cuerpo, era la prenda común de los villanos (Bernis, 2001: 397). Sin embargo, en el hato de Gaspar de Oropesa existen sayos específicos para las diferentes categorías de pastores: «ocho sayos de pastores de rraso de colores falso», «dos sayos de pastores de tafetán de colores», «otro sayo de pastor de tafetán encarnado», «siete sayos de pastores de frisa blanca y colorada, guarnecidos de gadameçí», «un sayo çerrado por delante de pellicas de lobo», «dos sayos, uno berde y otro anaranjado de tafetán con sus randas de plata falsa» y «otro sayo que no está acabado de tafetán de colores con randas de plata falsa» (Cátedra, 2006: 499-501).

<sup>19</sup> También en el hato de Oropesa se encuentra «una caperuça de terçiopelo carmesí» (Cátedra, 2006: 500).

<sup>20</sup> Entre el atrezzo de Oropesa se citan «dos çurrones» (Cátedra, 2006: 499).

El actor que interpreta a Fileno necesita también sangre para simular su muerte. Llevaría dentro del zurrón un cartucho de líquido rojo que abriría al clavarse el puñal en el corazón: «¡y es sangre aquella que en su pecho yaze!» (v. 620)<sup>21</sup>.

La mención al «ganado» (v. 570, 61, 435), del que también se despidе el triste Fileno, es recurrente a lo largo de la obra. Su presencia en escena podría resolverse con un tejido que semejara su lana o haciendo sonar esquilas y esquilones de fondo<sup>22</sup>. Hermenegildo ofrece la posibilidad de que todos estos elementos citados también puedan ser solamente nombrados<sup>23</sup>, contribuyendo a crear el ambiente (2001: 173).

Por otro lado, Zambardo puede aparecer en escena con dos tipos de vestimenta: o bien a la guisa de pastor como sus otros dos compañeros, de pastor típico; o bien vestido de gala, como muestra el taco xilográfico (fig. 4) y las didascalias icónicas implícitas, donde Fileno hace referencia a la ropa de Zambardo como «el sayo| ametalado que ayer te vestiste» (v. 145-6), «las mangas de tu jubón vayo»<sup>24</sup> (v. 149) y «el cinto que tiene tachones» (v. 150).



Fig. 4. (Encina, 2008: 259).

Podría pensarse que Zambardo aparece con ropas de gala porque se ha celebrado la fiesta de «el mayo» en el poblado (v 148), como la de «antaño» (v. 147). Podría añadirse incluso que esta fiesta popular se contrapone a la fiesta real en la que tendría lugar esta puesta en escena de *Fileno, Zambardo y Cardonio*, aunque no existe documentación al

<sup>21</sup> Otra de las soluciones es el procedimiento de Basilio para simular su muerte en el episodio de las Bodas de Camacho del *Quijote* («¡industria, industria!»): «la cuchilla había pasado, no por la carne y costillas de Basilio, sino por un cañón hueco de hierro que, lleno de sangre, en aquel lugar bien acomodado tenía, preparada la sangre, según después se supo, de modo que no se helase» (Cervantes, 1998: p. II, cap. XXI, 806).

<sup>22</sup> E. de Miguel también incluye esta solución para imitar el sonido del rebaño (2006: 487, n. 2).

<sup>23</sup> Creando, así, el espacio narrado que describe Bobes (1994: 254).

<sup>24</sup> En el hato de Oropesa se cita «una manga de tafetán guarnecida», «una manga de tafetán colorado» y «dos jubones de bocaí berde y colorado» (Cátedra, 2006: 499-501), que parecen estar destinados a una ocasión especial como el jubón de fiesta de Zambardo. Bernis afirma que el jubón «no era el dominante en el traje rural, pues los villanos preferían vestir sobre la camisa, en lugar del jubón, un sayo», mostrando un gran contraste entre pastores y cortesanos (2001: 397).

respecto. No sería la primera vez que Encina representa obras con motivo de una celebración cortesana<sup>25</sup>.

Se trata, como se puede observar, de elementos muy concretos y descritos de una forma precisa, que estarían dando claves de colorido y forma de la vestimenta. Esta manera de vestir no extrañaría si se tiene en cuenta el contenido elevado de la tragedia, que debe contener, en su origen, a personajes, asimismo, elevados. Pero cabe la posibilidad de que éstos solo sean referidos verbalmente y que el pastor aparezca con su vestimenta típica. Hermenegildo, por ejemplo, no los incluye como atrezzo (2001: 173).

Por otro lado, Fileno debe llevar «vestiduras no nada compuesto» (v. 29), mientras que antes solía «andar muy polido» (v. 30). Así, su vestimenta está en consonancia con su mal de amores, ya que si su corazón está «afligido,| en hábito y cara se muestra muy presto» (vv. 31-32). Se insiste continuamente en este aspecto de Fileno: «mudado al revés de aquel que solías» (v. 222), «aquesta mudança que en mí as conocido» (v. 225), que también señala Beysterveldt (1972: 209). Zambardo afirma que

mas claras señales conozco en tu gesto  
que de tus males me hazen seguro:  
flaco, amarillo, cuidadoso y oscuro;  
a lloros, sospiros, conforme  
dispuesto (vv. 25-28).

Se podría recurrir también al uso de una máscara para la caracterización del personaje, como también se vio en *Cristino y Febea*. En la figura 5 se aprecian dos máscaras romanas. La de la izquierda se emplearía en la tragedia, mientras que la otra máscara se reservaría para la comedia o la sátira (Oliva, 1994: 62)<sup>26</sup>. Para Fileno podría usarse una similar a la de la izquierda, mostrando gestos de tristeza típicos del enamorado enfermo.



Fig. 5. Máscaras romanas (Oliva, 1994: 62).

<sup>25</sup> La *Representación sobre el poder del Amor* se interpreta en Salamanca a finales de septiembre de 1497 con motivo de la llegada del príncipe a la ciudad y de la celebración de sus recientes nupcias (Encina, 2008: 31, n. 31) «ante el muy esclarecido y muy illustre príncipe don Juan, nuestro soberado señor» (2008: 201).

<sup>26</sup> «La máscara opera la transmutación del actor en personaje o, mejor dicho, la ocultación de los rasgos que individualizan al actor a fin de que este deje manifiestos los rasgos del personaje reflejados en la máscara» y «hace coincidir al personaje con su papel (rasgos cómicos o trágicos tipificados)» (Oliva, 1994: 43).

Otra posibilidad es que estos aspectos fueran referidos verbalmente, sin que haya necesidad de que esté «amarillo» o «flaco», y que el actor ejecute exageradamente gestos de lloros y suspiros, sin necesidad de máscara.

En relación con este aspecto, hay que recordar que la gran aportación de Plauto son los mimos y los gestos. Concede esta gran importancia a la gesticulación y al aspecto visual del personaje, así como al uso de disfraces. Se puede apreciar, así, una influencia de Plauto en esta égloga. Podría verse, asimismo, un influjo de los personajes tipificados y caricaturizados de Terencio (Oliva, 1994: 64-66).

Independientemente de cómo se solucione en escena, los rasgos del enfermo de amor descritos en el texto influyen, sin embargo, en el modo de enunciación, «a lloros, suspiros», así como en los gestos implícitos mediante didascalias kinésicas como llevarse la mano al pecho<sup>27</sup>. En la caracterización de los personajes se resalta la juventud (v. 541) de Fileno: «en joven edad» (v. 526) que también aparecía en *Cristino y Febea*.

Siguiendo con las didascalias icónicas implícitas, los instrumentos musicales propios de los pastores también se mencionan aquí: el «rabé» (v. 553) y el «caramillo» de Fileno (v. 564), y «la flauta» de Zambardo (v. 147). Se ha destacado ya la importancia de la música en las representaciones teatrales<sup>28</sup>. No hay que olvidar que Encina fue un importante poeta de cancionero, mozo de coro en la catedral de Salamanca y capellán poco después (Encina, 2008: 12).

A pesar de que en el *Cancionero* de 1509 la pieza carece de este cierre musical, sí es proporcionado en el pliego suelto en el que se conserva la obra (García-Bermejo, 1996: 50-52). En el añadido, probablemente ajeno a Encina, se introducen importantes referencias a la interpretación de un villancico que, como en otras églogas de Encina, es un canto polifónico<sup>29</sup> para el que se requiere la presencia de otros pastores<sup>30</sup>. En este caso, Cardonio y Zambardo deciden:

llamar a Gil y a Llorente  
y a Bras, que nos vengán aquí a ayudar,  
que veo que vienen y sé bien que es gente  
que saben las silvas muy bien canticar (2008: 285, n. 704).

---

<sup>27</sup> Vid. Escobar (2007: 77 y ss.) para los gestos amorosos en las églogas de Encina.

<sup>28</sup> Hay que recordar la existencia de una tradición teatralizada de las composiciones líricas (Cátedra, 2005; Bustos, 2008: 507-517; 2010: 460).

<sup>29</sup> Salomón destaca el papel esencial de la música polifónica en el teatro de Encina (1985: 375). Ya se vio también su preeminencia en la corte italiana.

<sup>30</sup> Véase como ilustración el fin de la *Representación sobre el poder del Amor*: «con Juanillo, | de amores hare un cantarcillo | si hallase | otro que nos ayudasse» (vv. 442-45).

Siguiendo con la caracterización de los personajes de la égloga, existe, sin embargo, un problema con respecto a uno de ellos: Zefira. Ésta es la causa de los males de Fileno. Aparece mencionada un total de diecisiete veces, pero nada se dice en el argumento ni en los diálogos de su presencia en escena. Este es el fundamento del que se vale Beysterveldt para afirmar que esta égloga carece de teatralidad (1972: 31).

El problema surge cuando Zefira sí aparece incluida en el taco xilográfico (fig. 6). Como se ha visto, este taco crea otros problemas en la *Égloga*. Puede ser debido a que el taco hubiera sido utilizado previamente para la impresión de otras obras, y que el impresor lo haya reutilizado en este pliego suelto para servir de guía a los lectores de la suelta. Otra posible solución es considerar a Zefira como figurante<sup>31</sup>.



Fig. 6 (2008: 259)

A mi parecer, la presencia o no de Zefira en escena no hace que la obra carezca de teatralidad. Ésta se puede conseguir perfectamente a través los movimientos de los personajes en escena, que son recogidos mediante las didascalias motrices proxémicas tan frecuentes, así como por los gestos y maneras que reflejan las didascalias quinésicas.

Hay, además, abundantes pasajes en los que la comicidad otorga gran dramatización a la pieza, como el pasaje en el que Zambardo se queda dormido y que contrasta con la situación penosa de Fileno. Los monólogos de los pastores son otro recurso de teatralidad (Encina, 2008: 74-75). Asimismo, el suicidio de Fileno, con la peculiaridad de ser realizado en escena, es también un momento de gran fuerza teatral.



Fig. 7. Detalle del taco

Por otro lado, gracias a las didascalias implícitas se pueden reconstruir los espacios dramáticos de la *Égloga*. El espacio central es la soledad, ese lugar natural, apartado de la población en el que transcurre la acción. Si volvemos al taco xilográfico (fig. 7), se observan las soledades que ya aparecieron en *Cristino y Febea* volverán a aparecer en *Plácida y Vitoriano*.

Este espacio natural contiene un bosque cercano, mencionado también por Cardonio: «si tanto a Fileno soledad le plazía,| pudiera muy bien quedar escondido| dentro del bosque<sup>32</sup>» (vv. 609-11) y que podría ser representado por un solo árbol como el del taco. Hay también «yerva» (v. 612) sobre la que

<sup>31</sup> Como el paje que aparece en un taco de *La Celestina* y que analiza San José Lera (en prensa).

<sup>32</sup> También en el hato de Oropesa se incluyen como elemento escenográfico un «tapiz de bosque» (Cátedra, 2006: 495).

yace muerto Fileno y «montañas» (v. 201). El lugar también es referido como «aquesta frescura» (v. 67).

El espacio dramático contiene en algún lugar «la hermita sobre esta montaña» (v. 682), lugar reservado para la «sepultura» (v. 681) de Fileno, atrezzo adicional al decorado, y donde «porné ciertos versos» (v. 684). Estos elementos podrían no incluirse en el espacio escenográfico, sino ser simplemente referidos verbalmente en escena.

Estas soledades contrastan con el «lugar» (v. 434), el pueblo, que podría ser igualmente narrado. Por otro lado, si tenemos en cuenta el añadido que aparece en los pliegos sueltos de *Fileno*, *Zambardo* y *Cardonio*, aparece «aqueste prado» (pág. 257 n. 1) y «esta yerva» (pág. 258 n. 1) que forman parte del lugar dramático anterior.

Las referencias icónicas implícitas al tiempo en el que se desarrolla la acción son escasas, pero podría transcurrir por la tarde, ya que Zambardo narra un hecho que le ha acontecido «aquesta mañana» (v. 62). Posiblemente la acción ocurra en la hora de la siesta, de ahí que Zambardo sienta un sueño tan intenso que le hace quedarse dormido. Esta referencia temporal se subraya cuando Cardonio afirma que es «forçado| que vaya esta noche dormir al lugar» (vv. 433-34)<sup>33</sup>.

El lenguaje, como también se vio en *Cristino y Febea*, es esencial para la teatralidad de la obra, así como para la caracterización de los personajes. La comicidad que se desprende de la utilización del sayagués por parte de los pastores se aprecia en la escena en la que el triste Fileno desea desesperadamente descubrir sus males a Zambardo, y este se queda dormido (vv. 105 y ss.). Sin embargo, hay que destacar que no es un lenguaje tan burdo, puesto que se trata de un tema trágico, al que se debe adecuar su contenido elevado. Es por eso también por lo que se halla escrito en versos de arte mayor.

Parece que la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* sí presenta algunas influencias italianas, como la de la *Égloga de Tirsi e Demone* del poeta italiano Antonio Tebaldeo<sup>34</sup>. Aparte de las correspondencias de contenido, Encina va más allá puesto que incluye elementos teatrales reducidos o inexistentes en *Tirsi e Damone*. En conclusión, si bien es cierto que esta égloga carece de la espectacularidad de *Cristino y Febea* mediante el uso de tramoya aérea, Ferrer aprecia una

---

<sup>33</sup> En el Renacimiento se lleva a cabo una recuperación de los clásicos y se pretende seguir fielmente las tres unidades (Oliva, 1994: 109 y 110). En este caso, la unidad de tiempo sí se respeta.

<sup>34</sup> Crawford (1916, 1934).

evolución de Encina, a partir de sus estancias en Italia hacia la concepción del modelo bucólico, italianizante y clasicista, el paisaje evocado se estiliza, se convierte en el *locus amoenus*, marco y caja de resonancia de las quejas amorosas de los pastores. A este espacio se refieren Fileno y Zambardo en la *Égloga de tres pastores* (2004: 508).

Parece que además de ese «paisaje evocado» hay uno dramático que se extrae de las indicaciones escénicas implícitas en el texto dramático. Se puede afirmar que en *Fileno*, *Zambardo* y *Cardonio* sí hay marca de teatralidad que «implícitamente nos permite hacer hipótesis sobre su puesta en escena» (Ferrer, 2004: 513). En conclusión,

quizá haya que pensar que la escasez de didascalias explícitas en los impresos teatrales del XVI no responda sin más a la tosca o primitiva teatralidad de los autores, sino que sería la consecuencia de ese proceso de traslado del teatro al texto, como un resultado, por lo tanto, de las circunstancias de transmisión. El autor del original ofrece al impresor solamente aquello que considera imprescindible para el lector y para la preservación del texto (San José Lera, en prensa).

### 3. *Égloga de Plácida y Vitoriano*

La última pieza compuesta por Encina es la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. La crítica coincide en considerarla su pieza más lograda en cuanto a estructura y escenificación se refiere (Encina, 2008: 76; Ferrer, 2004). Supone ésta el punto de llegada de todo este proceso de transformación de su teatro que se ha ido demostrando en estas páginas.

Como ya se advirtió, este apartado pretende ser una recogida de elementos que Encina empleó ya en las églogas anteriores y que vuelven a aparecer en esta égloga, junto con alguna novedad. No es, por tanto, mi propósito señalar la potencialidad teatral de *Plácida y Vitoriano*, ya que el trabajo de Teresa Ferrer (2004) muestra muy bien esa teatralidad, y para señalar elementos nuevos sería necesario un análisis para el que carezco de espacio.

Destaco, en primer lugar, la didascalia proxémica «aquí entra Gil Cestero y dize» (Encina, 2008: 289) que marca la entrada a escena del pastor, quien pronuncia un monólogo a modo de *introito*<sup>35</sup>, por lo que este es una innovación teatral respecto a las primeras églogas, y experimentará un importante desarrollo posterior.

---

<sup>35</sup> Este cumple funciones similares que los posteriores *introitos* o loas, es decir, demandar la atención y el silencio del público, saludar al mecenas, captar la benevolencia y relatar un resumen de la pieza que se va a representar.

Ya se vio la importancia de la música y el baile en el análisis de las églogas precedentes. Es en *Plácida y Vitoriano* donde cobra aún más importancia. Aparte de marcar el final de la pieza, este recurso se repite para señalar la división en escenas (Profeti, 1982: 164). Hay música después del introito de Gil Cestero, para indicar el inicio de la obra propiamente dicha. La enunciación del verso «¡venid, venid, amadores!» (v. 88) parece una señal de interpretación de un villancico.

Después, tras la didascalia implícita «otea qué sonecillos» (v. 1177) aparece otro «villancico» funcional (vv. 1191/92), que puede servir para cambiar decorados y para permitir la entrada y salida de personajes. De esta manera, se evita que el público se canse. En otro momento aparece el poema del «Eco», monólogo lírico con el que Vitoriano expresa su dolor (vv. 1320-1419).

Algo similar ocurre con la «Vigilia de la enamorada muerta» (vv. 1548-2123), pudiendo ser recitada con música de canto llano y de órgano (Encina, 2008: 338, n. 1548). Su función puede ser la de retrasar el enlace de la pieza. Para señalar el fin de fiesta, hay mención de instrumentos musicales y del baile: «os traya un gaitero| que nos faga fuertes sonos» (v. 2562-63) y «¡todos entremos en dança!» (v. 2578).

Por otro lado, para marcar la espectacularidad de la obra, se retoma el *Deus ex machina* que ya aparecía en *Cristino y Febea*. Venus «haze venir| a Mercurio desd'el cielo» (vv. 73-4; vv. 2351-52; v. 2549), «ruégote que acá descendas» (v. 2365), y después de resucitarla «yo buelbo a mi región» (v. 2419), produciéndose probablemente un ascenso de la misma manera en la que descendió. Aquí se logra más perfección en el recurso de la tramoya, ya que la presencia tanto de Venus como de Mercurio es la resolución de los problemas difíciles, que era su función principal (Massip, 1997: 22).

Por último, como destaca Ferrer (2004: 516) en *Plácida y Vitoriano* puede haberse empleado un espacio híbrido que incluyera a la vez la ciudad y las soledades. Este espacio escenográfico no resulta una completa novedad, puesto que, como ya se ha visto, pudo aplicarse para *Cristino y Febea*. En resumen, *Plácida y Vitoriano* es el resultado de un proceso de experimentación teatral llevada a cabo por Encina, del que esta égloga es solo el punto de llegada.



## IV. CONCLUSIONES

En primer lugar, el teatro de Juan del Encina no debe ser considerado primitivo y sin posibilidades escénicas. La ausencia de acotaciones escénicas explícitas no significa que no haya teatralidad en las églogas. Un estudio atento del texto dramático deja al descubierto todo un entramado de didascalias implícitas de diversa naturaleza que contribuyen a recuperar los elementos que pudieron ponerse en juego en una posible puesta en escena.

El teatro es un género híbrido, que se halla entre la literatura y el espectáculo. Que las historias del teatro hayan dejado en un segundo plano este último rasgo ha influido de manera peyorativa en la valoración de este género. Esto ocurre sobre todo con el teatro de la primera mitad del siglo XVI y, en particular, con el de Juan del Encina. Es por eso por lo que debe tenerse en consideración la especificidad del teatro, en cuyos parlamentos se introducen elementos teatrales necesarios para poner en valor la verdadera teatralidad de una obra.

En segundo lugar, no se puede afirmar que *Cristino y Febea* y *Fileno, Zambardo y Cardonio* no presentan ninguna evolución con respecto a las églogas anteriores. Al contrario, parece que las diversas estancias del autor en Italia sí influyeron en su teatro, como se ha visto. Es evidente, sin embargo, que no se trata de un teatro de gran perfección técnica y de grandes recursos escenográficos, pero dentro de su contexto de creación y difusión sí lo es.

En último lugar, al igual que el primer teatro de Encina no florece de la nada, sino que resulta de la confluencia de diferentes tradiciones, la *Égloga de Plácida y Vitoriano* no es un fenómeno que surja sin la existencia de otros elementos anteriores a ella. La *Égloga de Cristino y Febea* y la de *Fileno, Zambardo y Cardonio* contienen muchos de los mecanismos que se introducen, perfeccionados, en la última obra de Encina.

En resumen, a lo largo de estas páginas se ha ido desarrollando un análisis que muestra una progresiva transformación del teatro de Juan del Encina, que adapta y hace evolucionar aquellos aspectos teatrales que le son útiles para el desarrollo de sus églogas. Sin un estudio minucioso del texto dramático conservado no se puede conocer el alcance de los recursos escénicos y escenográficos del dramaturgo. En definitiva, realizar un análisis atendiendo a todos los aspectos teatrales, tanto explícitos como implícitos, es comprender no el texto, sino el teatro.

## V. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M<sup>a</sup> (1999). «Tradición y modernidad en el teatro de Juan del Encina». En *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Ed. Javier Guijarro Ceballos. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15-26.
- ASTON, Elaine y George Savona (1996). *Theatre as sign-system: a semiotics of text and performance*. London: Routledge.
- BERNIS MADRAZO, Carmen (2001). *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid: El Viso.
- BEYSTERVELDT, Antony van (1972). *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*. Madrid: Insula.
- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen (1994). «El teatro». En *Curso de teoría de la literatura*. Coord. Darío Villanueva. Madrid: Taurus, pp. 241-268.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2008). «Villancicos pastoriles de deshecha en el cancionero de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores». En *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*. Dir. J. San José. Ed. Javier Burguillo & Laura Mier. Salamanca: SEMYR, pp. 507-517.
- (2010). *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: el “Cancionero” de 1496*. Tesis Doctoral. Madrid, E-Prints Complutense. <http://eprints.ucm.es/11455/1/T30956.pdf>. [Consultada 25/01/2013].
- CÁTEDRA, Pedro M. (1989). *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (2005). *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media: estudios sobre prácticas culturales y literarias*. Madrid: Gredos.
- (2006). «El hato de Gaspar de Oropesa», en “*Tres coloquios pastoriles*” de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567), San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 493-503.
- CERVANTES, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Vol. I. Ed. Instituto Cervantes. Dir. Francisco Rico. Barcelona: Crítica.
- CRAWFORD, Wickersham (1915). *The Spanish pastoral drama*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- (1916). «The source of Juan del Encina’s *Égloga de Fileno y Zambardo*». *Revue Hispanique*, 38, pp. 218-231.

<http://ia600300.us.archive.org/15/items/revuehispaniquer38hispuoft/revuehispaniquer38hispuoft.pdf>. [Consultada 03/03/2013].

- \_\_\_\_ (1934). «Encina's *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* and Antonio Tebaldeo's Second Eclogue». En *Hispanic Review*, Vol. 2, No. 4 (Oct., 1934), pp. 327-333. <http://www.jstor.org/stable/470286>. [Consultado 25/01/2013].
- CRUCIANI, Fabrizio (1983). *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550*. Roma: Bulzoni.
- DEYERMOND, A. D. (1987) «*La Celestina*» En *Historia de la literatura española*. Dir. R. O. Jones. 1.1, La Edad Media. Barcelona: Ariel, pp. 301-313.
- ENCINA, Juan del (1968). *Églogas completas de Juan del Encina*. Ed. Humberto López-Morales. Madrid: Escelicer.
- \_\_\_\_ (2001) *Teatro*. Ed. Alberto del Río. Castalia: Barcelona.
- \_\_\_\_ [2008]. *Teatro completo*. Ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Cátedra, 1991.
- ESCOBAR FUENTES, Samantha (2007). «*Mas claras señas conozco en tu gesto*»: los gestos en las églogas amorosas de Juan del Encina. Trabajo de Grado. Dir. Miguel García-Bermejo Giner. Universidad de Salamanca.
- FERNÁNDEZ, Lucas (1981). *Auto de la Pasión*. En *Farsas y Églogas*. Ed. M<sup>a</sup> Josefa Canellada. Madrid: Castalia.
- FERRER VALLS, Teresa (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*. Madrid: UNED.
- \_\_\_\_ (2004). «La *Égloga de Plácida y Vitoriano* en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido». En «*Un hombre de bien*». *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, vol. I Eds. Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 505-518.
- FRAMINÁN DE MIGUEL, M<sup>a</sup> Jesús (2011). *Teatro en Salamanca: (1500-1627): estudio y documentos*. Tomo I. Dir. V. García de la Concha y J. San José Lera. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.
- GALOPENTIA, Sanda y Monique Martinez Thomas (1994). *Voir les didascalies*. Paris: OPHRYS.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel (1996). *Catálogo del teatro español del siglo XVI: índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- \_\_\_\_ (1998). «Creación del impreso teatral: texto y práctica dramática». En *El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*. Ed. A. Redondo y otros. Salamanca, Ediciones Universidad, pp. 111-128.

- \_\_\_\_ (2011). «Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro prelopesco (de Encina a Torres Naharro)». En *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del siglo de oro*. Coord. María Luisa Lobato. Madrid: Visor Libros, pp. 75-90.
- GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen (2001). *Spectacula: teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*. Málaga: Universidad de Málaga.
- HERMENEGILDO, Alfredo (2001). *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- KNIGHTON, Tess (2001). *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico: 1474-1516*. Trad. Luis Gago. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- MASSIP BONET, Jesus F. (1997). *La ilusión de Ícaro: un desafío a los dioses: máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*. Madrid: Comunidad, Consejería de Educación y Cultura.
- MIGUEL, Emilio de (2006). «(Pro)puesta en escena». En “*Tres coloquios pastoriles*” de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567). Ed. Pedro Cátedra. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 467-489.
- OLIVA, César y Francisco Torres Monreal [1994]. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1990, [1994].
- PÉREZ PRIEGO, M. Á. (1999). «Juan del Encina y el teatro de su tiempo». En *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Ed. Javier Guijarro Ceballos. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 139-145.
- \_\_\_\_ (2004). *El teatro en el Renacimiento*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- \_\_\_\_ (2011). «El teatro del Renacimiento. Perspectiva crítica». En *Edad de Oro*, XXX, pp. 245-255.
- PROFETI, M<sup>a</sup> G. (1982). “Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina”. En *Linguistica e Letteratura*, 7, pp. 155-172.
- PUERTO MORO, L. (2008). «Del bufón a la máscara dramática: el universo teatral de Rodrigo de Reynosa». En *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*. Dir. J. San José Lera. Ed. Javier Burguillo & Laura Mier. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 507-517.
- REGUEIRO, José M. (1996). *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*. Kassel: Reichenberger.
- REY MARCOS, Juan José (1978). *Danzas cantadas en el Renacimiento español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

- RODRÍGUEZ, Evangelina, T. Jordá, J.L. Canet (1996-2012). *Ars theatra*.  
<http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/documentacion/tramoya.html>. [Consultado  
 03/04/2013].
- ROJAS, Fernando de (1998). *La Celestina*. Ed. Severin. D. Madrid: Cátedra, 1991.
- (2006). *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Emilio de Miguel.  
 Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- [2008]. *La Celestina: comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* ed. Peter E.  
 Russell. Madrid: Castalia.
- SALOMON, Noël (1985). *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (en prensa). «Teatro y texto en el primer renacimiento español. Del  
 teatro al manuscrito e impreso». En *Studia Aurea* (2013, en prensa).
- SHERR, Richard (1992). «The ‘Spanish Nation’ in the Papal Chapel, 1492-1521», *Early  
 Music*, XX, 4, pp. 601-609. <http://www.jstor.org/stable/3128026>. [Consultado  
 03/03/2013].
- SURGERS, Anne (2009). *Teatro occidental: unha historia teatral desde a escenografía*.  
 Trad. I. López. Santiago de Compostela: AGADIC, Axencia Galega das Industrias  
 Culturais; Vigo: Galaxia.
- SURTZ, Ronald E. (1979). *The birth of a theater: dramatic convention in the Spanish  
 theater from Juan del Encina to Lope de Vega*. Princeton: Princeton University;  
 Madrid: Castalia.
- VALDÉS, Juan de (1998). *Diálogo de la lengua*. Ed. Cristina Barbolani. Madrid: Cátedra.
- WILLIAMS, Ronald Boal (1935). *The staging of plays in the Spanish Peninsula prior to  
 1555*. Iowa City: University of Iowa.